用光作画

肖风摄影印象

巩如梅　戈　铎

一

八十年代初，以《一个和八个》为标志，中国“第五代”电影创作者登上了影坛，开始向常规挑战。他们在荒凉的戈壁滩上，刻下了中国新电影的第一个标铭。

作为一个艺术群体，相类的文化背景与历史感使这一代人的作品具有着共通的主题特征与情感模式。尽管他们与其前辈们一样，依旧背负着沉重的历史，但他们开始从一种新的角度，以一种新的眼光，重新审视历史，以一种新的语言重新表述历史，“还历史以本来面目”。

“第五代”电影创作者的历史功绩正是在电影的语言形式上做了重大的突破，他们的作品以一种颠覆性语言的反叛姿态，继“第四代”打破中国电影造型语言的稳定状态之后，把僵化的电影模式埋进了坟墓，推出了一个崭新的，几乎是陌生的影像世界，使中国电影第一次获得了在历史与文化的平台上与世界对话的权利与资格。

当人们为“第五代”电影的辉煌胜利而狂喜或暴怒的时候，我们总在想，如果说，“电影的真正本文是画面，那么，第五代摄影师究竟做出过怎样的努力，他们在中国电影史上这段短暂然而极其重要的时期，曾走过了怎样的路，付出过怎样的心血与代价。为此，

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

VISIT…

我们关注着他们每一个人的足迹，特别是作为第五代电影语言的铸型者、“第五代”电影处女作《一个和八个》的摄影师—张艺谋与肖风，他们似乎有着完全不同的创作经历。

继《一个和八个》之后，张艺谋因《黄土地》的成功成为“第五代”中第一个摘取金鸡奖桂冠的摄影师。他在与导演陈凯歌连续合作的拍摄的《黄土地》、《大阅兵》中，进一步强化并成熟了《一个和八个》的造型风格。此后，陈凯歌和张艺谋又分别导演《孩子王》、《红高粱》(均为顾长卫摄影)，从而丰富、确立了《一个和八个》所草创的影象表意系统，其造型风格被人们视为“第五代”电影普遍的视觉特征。而肖风却因其在《加油，中国队》、《椰城故事》中的造型表现，被人们指责为“在唯美主义道路上越走越远”。似乎一颗预期中的新星出人意料地脱离了人们计算出的轨迹，人们曾为之迷惑、惋惜。当张艺谋连续在摄影、表演、导演方面获得奇迹般成功，成为中国电影界乃至世界影坛上引人瞩目的明星人物时，他的合作者肖风却似乎被人们遗忘了，即便是在论及中国新电影的摄影造型的文章中，肖风也只是出现在注解式的括号里。

但是，“第五代”电影首先是以语言的反叛向惯例挑战的，他们改变了中国电影的语言形式和叙事方法，在这其中，对于那些试验者应给予正确的评价。因为，任何一次艺术叛逆的反叛，都是一次跨越围栏、进入荒野的冒险。成功者变荒野为良田，开拓了艺术的疆土；但毕竟有众多的冒险者迷失在荒野之中。对于艺术史的进程而言，成功永远是伴随着失败的，因此追寻迷失者的足迹同样有益而有趣。况且，艺术探索的失误，一如科学之证伪，其价值并不在成功者灿烂的桂冠之下。

也许是千人千面，也许是人各有志，《一个和八个》的两位摄影师显示出了截然不同的两种风格。张艺谋似树，植根于一片肥沃的土地，汲取其营养，根越扎越深，枝叶越长越茂；肖风似路，其生命在于不断地拓展，不断地延伸，不断地探索。路没有尽头，生命便不

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

会完结。肖风的创作经历，特别是因探索期(《加油，中国队》、《椰城故事》、《孤独的谋杀者》)，充分体现了他的这一特征。同时，对第五代摄影师说来，一个必须注意到的事实是，张艺谋的多方位成功，使肖风与他的其他同伴们面临巨大的诱惑、压力与挑战(侯咏、梁明、穆德远、肖风等人在不放弃其摄影创作的同时，曾分别在编剧、导演、表演等领域跃跃一试)，肖风及其同伴是在一种特殊的心理状态下延续着创作与努力，这也是研究肖风创作心理的一个重要因素。

尽管《加油，中国队》几乎无人论及，但我们相信，这部"微不足道"的影片应该是肖风在电影摄影创作道路上迈出的重要一步，它在第五代电影的探索中有其产生的依据，但众口一词的贬斥，使它处于被缺席审判的地位，人们仅从片语只言知道，在影片中运用了极度风格化的色彩表现，尝试了将纪录片风格与布莱希特的间离效果相融合，"摆脱了《一个和八个》的创作风格的影子"，但这部影片在电影造型语言的探索方面的真正价值，从不曾被人客观地审视并评判。

《加油，中国队》之被冷淡，并未使肖风在探索的道路上仃顿，反而促使、激发他采取了一种全方位的反叛姿态。或许，安东尼奥尼在《红色沙漠》中的色彩表现使肖风受到极大的诱惑；或许，《椰城事故》的存在正是表明了肖风决意独树一帜，这部影片淋漓尽致地表露出创作者对形式美的迷狂。银幕上充满色块、线条的跃动和变化，以及由各种形式元素的空间排列组合产生的节奏、韵律。影片中的故事与人物及歌舞，都被淹没在形式的律动中，全片贯穿着天蓝、褚红、柠檬黄以及黑与白的对比，这些大块平涂的色彩成为影片的真正主人公，各种颜色在与其色彩环境的对比中寻找着自己的位置，寻找着色彩世界中的和谐与统一。镜头的组接以形象与色彩的逻辑关系为依据，一个段落便是一段精彩的色彩的蒙太奇。当阿城弹起钢琴曲时，与音乐对位的钢琴舞与其说是表现阿城对

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

黎明的爱情，不如说是一段黑白色阶的运动与音乐构成的视听交响。一如那些身着黑白两色服装的演员是模拟琴键、代表高低音符的物质载体，影片中的人物也只是作为各种颜色的载体在银幕空间中运动。故事让位于节奏、光影、色彩与线条，影片内涵消解在形式的过度表达之中。如果说《红色沙漠》中姿意的色彩试验，为安东尼奥尼赢得了电影史上不可撼倒的地位，那么《椰城故事》却给肖风招来了骂名。

可问题并不在于《椰城故事》的形式感，与形式所负荷的过度表达。需要指出的是，过度表达是第五代电影所具有的一个共同的语言特征。除《红高粱》的商业倾向使其语言与表意之间呈现出一种平衡趋势之外，在第五代电影中都不同程度地显现着这一特征。只是在陈凯歌、田壮壮等第五代导演的影片中，导演与摄影——叙事与影象的过度表达幸运地重合了，而肖风在《椰城故事》中远没有那么幸运：《红色沙漠》中的色彩表意，构成了影片的主角——现代城市，“鲜血淋漓的沙漠”，它压倒了人物，撕裂了叙事，然而这正是安东尼奥尼的主题之所在；而《椰城故事》的主题与叙事并未提供给摄影师以这样的契机。于是，影片的叙事与色彩严重地失去平衡，表达自身成了目的，影片成了一个色彩试验场。

我们不敢断言《加油，中国队》和《孤独的谋杀者》的失败也由于这种失重现象，但面对肖风的这几部影片，人们微辞颇多，却失于公允，只间或有人提及其探索精神。

的确，肖风是在做一场游戏，一场危险的游戏，他再次以挑战者的姿态向无名对手宣战，他要在不断的否定中发现自己的价值，找到自己的独特位置。为此，他在创作上拼命与《一个和八个》拉开了距离。如果说《一个和八个》体现了“第五代”共同的美学追求，即坚决的“反传统”，“有意识地抗拒所有为人们所熟悉、或似曾相识的语言形式”，执着地追求“第一个”，那么自《加油，中国队》之后，肖风则要力图摆脱《一个和八个》的套路，避免重复自己，杀出一条

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

血路来，成为另一个“第一”。如果说《一个和八个》体现了第五代对传统语言的反叛，肖风则要反叛这反叛，同时又不致陷于复归。肖风的路是艰难的，他必须在创造一种新的电影语言表达的同时，避开他曾参预铺平的那条新路。

仿佛是在一种愤世嫉俗的情绪之下，肖风完成了他荆棘之地的第二期的试验和探索过程。肖风似乎屈服了，他舍弃了夸张的、风格化的色彩运用；但也可以说肖风成熟了，他在自我否定的同时自我发现，他终于找到并获得他的“第一”与独创，步入光的世界，开始倾心于捕捉飞逝的光的效果，以及光的巨大造型潜力。从某种意义上说，肖风回到了《一个和八个》，但这并不是“重归故里”。当人们津津乐道于《一个和八个》中用色单纯、重复意象、强调静态构图等一系列画面构成元素时，肖风则在其后期创作中延续、发展了《一个和八个》那种强调大反差、低调照明、大量运用阴影的用光特点，从而确立了自己独特的语言风格。

如果说张艺谋为中国电影创造了一种强调构图形式、鲜明的形象与强烈的视觉冲击力的画面语言，侯咏以其坚实的绘画基础创造了一种细腻而带诗意的影像风格，顾长卫的造型语言因融入了中国山水画的气势而颇有古风，那么，肖风则是在银幕上“用光作画”。在西方油画的熏陶下长大的肖风，终于将绘画中凝滞的光转化为电影摄影中流动的光。在绘画中，光仅是画家捕捉并描摹的对象，而电影摄影不仅表现光，光本身便是电影的语言材料之一。同时，在绘画的“富于包孕性的瞬间”中，光如同景与物一样，是静态的存在，在电影摄影中光却如此的丰富、奇妙，充满运动与变化。与其他第五代摄影师相比，肖风凭着他训练有素的眼睛与心灵的敏锐，把握了这光与影的世界。

在他近期拍摄的三部城市电影（《弧光》、《摇滚青年》、《本命年》）中，肖风找到了他自己擅长的表现对象，自己独特的表意方式。他的摄影风格与现代城市的视觉表象，具有一种内在的和谐。

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

他完全依靠空间造型，靠光的能量，传达出强烈的现代城市的氛围、质感与节奏。在这里，他所面对的不是“野山”、“猎场”、“黄土地”，不是由坚实的体积与块面充满的世界，他面对的是光怪陆离的现代城市，是一个在光与影之间交错闪烁的世界。在这里，他获得了运用光线的最大自由，并使自己成为了在银幕上用光作画的摄影师。

二

如果说世界著名电影摄影师斯托拉罗认为：“电影摄影师是使用光、影、影调和色彩的作家，是以他自己的经验、敏感、智慧和情感把自己的风格印记在某一作品上的作家”，那么我们要说的是，肖风却是一个用光、影、影调和色彩在银幕上作画的人。那是一份流动、闪烁的敏感、体验和智慧，那是一幅幅独特、奇诡的画。一如在电影学院求学的时代，摄影系的张艺谋、肖风，一长一幼，一长于照相，已颇有声名；一长于绘画，功力不浅。此后，张艺谋的摄影本能地遵循克拉考尔所谓电影与照相的亲缘性，以坚实的块面、纪实的风格、丰富的质感追求着“物质世界的复原”；而肖风则始终在尝试将摄影机作为画笔，在银幕上泼洒，在银幕上绘画。如果说探索期的肖风仍保持着一个油画家的作派与气质——主要以色彩来构成他的画面；那么自《弧光》（张军钊导演）起，肖风则找到了他作为一个电影画家的独特语言。他开始用光作画，用流动的光、闪烁的影、密重的黑获得了介于速写与写意画之间的笔法。他用光勾勒，以黑留白，他的画面不仅获得了一份独特，而且表现出第五代摄影师一份含蓄的成熟。

肖风的光尚动，忌静。它总是在时间维度中流动着，在流动中找到感觉，找到情绪，在流动中构置空间，创造气氛。肖风喜用烟，大概也因烟能衬出光的流动，在白色烟雾的聚散里，光释放着自己的能量，在烟雾的配合下，光能充满空间，能遮没夜空，使视野里一

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

片朦胧。肖风也喜黑，大块面、与高光点构成强烈对比的黑，它意味着一种物质的特性——只有极其光滑的表面甚至镜面才能具有这种反光特性，除了在光线的反射角形成光斑之外，光被全部吃掉，因此它也意味着空间的质，意味着光的质。

肖风的画面常以光构成环境，如近景有几个人的背影，远影一块公共汽车站牌，便是一条马路；近处几根脚手架，远处一抹灯光，便是一条人行便道；夜幕下一座路标，便是一座立体交叉桥；几排聚光灯光柱摇曳，便是一个舞台。速写一般地，颇似现代戏剧的舞台布景，亦似将空间抽象化。这种光线造型风格具有一种特殊的魅力，它在银幕上呈现出一个似乎不完整的世界。因为黑暗隐去了细节，隐去了部分形状，得以制造一种神秘、未知的感觉。从感知角度讲，它会激起人们丰富的联想与视觉中一种强烈要求完整、对称的倾向，因而更富有刺激力。姿意地泼洒着色彩、铺陈着块面的肖风变得吝啬了、节俭了，他不再倚仗着色。泼墨画一般，他在墨迹——光划破黑暗的缝隙间捕捉一种氛围，一种情调，一种智慧。在流动的光、飘散的烟、凝重的黑暗之中，肖风的空间空灵、深邃而奇诡，他将这物质的空间悬置起来，使之成为现代人、现代城市、现代世界的内心视象。

肖风喜欢黑，大块面的黑，黑得彻底，黑得透明，在这大块面的黑上，他用光廖廖几笔便勾勒出主体的轮廓，光与影的交错、流动便构成他的世界。

同样是中国的现代城市，同样是"古老的中国与现代的中国的叠加"，但肖风的"画面本文"不是郑华、王穗光的《给咖啡加点糖》、王小列的《顽主》、冯伟的《最后的疯狂》中那华美、纷繁、被物、被形形色色的表象充塞着、在压抑与窒息中扑面而来的大都市混响；肖风的城市表象，吞没着人，又凸现着人。作为一种心灵视象，大块面的黑尽管在"画"的意义上如同大块面的留白，但黑毕竟是一种遮蔽，一种隐没，一个不可确知之所在。飘渺、动荡的光与其说是一种

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

洞烛黑暗的力量，不如说加强了黑暗的力度、神秘。肖风正是用他的光影之画传达了中国人在陡然而起的现代城市面前的震惊、迷惘与张惶无着。如果说《弧光》、《摇滚青年》、《本命年》构成了肖风第三期创作的峰值之作，那么作为一个成熟的、已具风格的电影摄影师，肖风将其特定的画面本文供奉予影片的叙事。画面与叙事的细密的缝合，使他成了一个不再用花体字签名、却风格毕现的电影画家。

影片《弧光》，与其说是一个现代城市的故事，不如说只是一个现代人（确切地说是现代男性）的心灵之谜，迷惘之梦，一个不可到达的乌托邦，以及这乌托邦的脆弱与破碎。因此肖风的光影为影片确定了一种在黑暗中闪烁的蓝灰色的冷调子。在时隐时闪、飘散在每一堂内景的烟雾中，光成了孱弱地穿透烟雾的可见的幽灵之舞，它使得精神病院、景唤家、癌病房呈现出一种异样的凄凉与颓败，鲜有人间气息。而影片中的主要场景，谢霓家，尽管有着经典、锁闭的中国四合院格局，却同样由于烟、光，在大块面的黑中消隐的空间，呈现出一种冷漠、隔膜，一种不可捉摸的不安全感。它与前几处一样，似乎成了现代街市的一隅，而不是密闭的人的居所。相反，具有人情味的，却是冰湖。在青冷、时隐时现的月光下，在灌木丛的掩映中，闪烁着一片青蓝色的冰湖，那冰刀划过的暗白色的"8"字，那怪异文字式的冰上裂痕，那炸裂般地、骤然闪过的蓝白色的神秘弧光。不再是光的幽灵之舞，却是景唤（白衣的景唤——女巫/女神）在青蓝色的月光中的幽灵之舞，其间充满了一种"归家"式的安详与喜悦。肖风正是用他的画法与笔触传达出影片的梦幻感，与现代人"永远不能再回家"的孤独与迷惘。

《弧光》中内景的颓败感在《本命年》中同样获得一次更有力度的呈现。那是在李慧泉夜访方叉子家一场中。整个场景只以屋顶上一盏昏暗的白炽灯为唯一光源，被摄体的垂直面（包括人物的面

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

孔)完全隐没在幽黯之中,只有水平面(泉子的头顶、肩头、桌上杂乱的什物、糕点盒的顶部)能吃到那微弱的光照。方叉子的母亲始终在幽黯中走动,其父的声音从更暗的里屋(画外)传来。我们看不清人物的表情。在微光中尴尬的呆立的泉子似乎在对着阴暗独白。那微弱的光照如同他对家庭、友谊、爱意的最后一线绝望的希冀。终于,他转身出门,进入了黑暗的小巷。

而在《摇滚青年》中,光传达出影片的主部主题:现代的中国,现代人的追求——尽管仍然是迷惘的追求。在影片序幕中,人物与背景被分割开来,首先出现的是,一片虚空中用光勾勒出的长方形的"舞台",一群年轻人——改革大潮中少年中国之子们在生机勃勃地跳着现代霹雳。当背景光自下而上一点点照亮的时候,我们看到了午门,看到了作为中国文化与中国社会生活特殊象征的红墙。但由于长焦距镜头所获得的空间变形效果和浅景深使画面的焦点始终保持在酣歌狂舞的年轻人身上,背后的午门如同美丽而扁平的景片。这是一个向历史和传统挑战的时刻。不再是并置的古老与现代,而是一个被虚掉的历史,或许也正是所谓"历史感的消散"。

然而,历史毕竟不象序幕中那样,可以轻易地被推至后景,变为景片。肖风以他的光之画绘出两个舞台,两个世界,这是龙翔(或者不如说是田壮壮)徘徊其间的世界。那静止、稳定、圆满的光似乎象征着传统的力量。传统生活的稳定,尽管缺乏变化与生机,但毕竟迷人、美丽。龙翔重归圆圆身边,又只身离去一场,肖风将这种美丽与流逝表现得淋漓尽致:在那间空荡荡的排练间里,光写出了龙翔即将告别的过去。那是一个寂静、封闭的空间,弥漫着朦胧、柔和的散射光,圆圆美丽的脸庞在逆光中缓缓转动,犹如一座古希腊女神像。在一组简洁的特写镜头里,她与龙翔两人会心地默默对视,两只手交叉握紧,对称、默契;随着一个快速旋转,这个引子发展成一段舒缓、流畅的双人舞。优美和谐的舞姿,使两人融为一体,摄影

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

机缓缓移动，似世界在围绕他们旋转。这是圆圆心中的理想世界，是完整、连续、和谐的古典美。然而这属于过去了的时代，他们所在的空间以及弥散在空间中的朦胧、柔和的蓝色光雾，传达出了这种对立、否定的情调——美，然而即将消逝。光，作为一种能量，在这个封闭的墓穴般的空间里，犹如空气一样稀薄，它从高高的窗口无力地渗透进来，靠铺满墙壁的练功镜的反射而加强。它与龙翔的舞台空间里那种能形成强烈反差和浓重阴影的高能量的光，形成一种强有力的对照。一面是柔美而孱弱，一面是强壮又生机勃勃。

龙翔爱圆圆，爱舞台，但是他注定要告别传统，脱离在完美中渐渐失去生机的舞台，从由圆圆所象征的稳定同时也是束缚中摆脱出去，寻找自己的空间。那是光与影构成的、充满现代节奏感与激烈运动的世界，是跳起"我们的摇滚"的世界。在这个世界里，田壮壮给予他现代的音乐，现代的舞蹈，现代的服装，肖风给予他一个现代的舞台。

当龙翔在竞选艺术节节目中首次跳起"我们的摇滚"时，他一反圆圆的红绸舞，高速拍摄的优美的慢动作消失了，缓慢连续的长迭化消失了，充满画面的红绸与美丽而稳定的光也消失了；黑漆漆的大厅里，几乎没有一点环境光，俨然一个幽深的舞台，只有聚光灯照在龙翔银灰色的亮面料的"太空服"上，形成强烈的反光。龙翔随着激烈的现代音乐的节拍"摇滚"，象在无垠的宇宙中划过的一颗流星。频闪的舞台光效为舞蹈动作造成一种更加短促而间断的卡通节奏，耀眼的光斑与阴影，在这个精心构置的舞台上，转变为光的碎片，影的碎片，互相交错，自由流动。这是一种一反和谐、稳定的动荡与喧嚣，但毕竟充满了活力，充满了生机，充满了真实的、尽管远不是完美的生命力的发露。

在我们看来，《摇滚青年》是肖风的最佳摄影，因为它最集中地体现出了肖风的摄影风格与气质，体现出了肖风的光的魅力。他非常善于用运动中的光创造一个运动着的空间，善于准确地把握住

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

这空间中大的明暗结构，善于从黑暗中抓住发光的细节或利用物体的表面反光，善于巧妙地运用不同形式与浓度的光斑与阴影。

然而，肖风之于田壮壮，之于《摇滚青年》最大的贡献在于他用他的画面本文为影片提供了一个“舞台”，用现实空间的舞台化加强了田壮壮的本文叙事。

在龙翔与圆圆分手，沮丧地来到午门前那个段落里，小小劝龙翔去跳舞，镜头突然切换到一个非舞台的现实空间——立交桥上，一排排低角度的照明灯和两侧打来的交叉光使其光线效果酷似舞台照明。白色烟雾溢满空间，光穿透烟雾在夜空中运动，摩托车在飘散着的烟雾的衬托下呈现出粗黑的剪影，以舞蹈队形在光雾中穿行、冲刺。两侧投射过来的交叉光线在龙翔脸上构成刚毅有力的线条。在聚光灯照明下，可口可乐瓶、摩托头盔、高统皮靴等所有有光泽的表面都形成了强烈的反光，在黑暗中闪烁着，传达出现代世界所特有的质感。这种光与影的流动所传达出的质感，是在“野山”、“猎场”、“黄土地”中无法找到的。它为龙翔的舞台空间赋予了真切、准确的现代感。在整个段落中，摄影机始终置于乐队指挥机位，除一些局部特写外，绝大部分镜头，特别是全景与龙翔近景都是正面稍仰角度拍摄。这种机位处理，似乎把观众“固定”在午台观众的座位上，使影片的观众获得一种类似剧场观看的视觉效果，从而以观众的位置指称着龙翔的舞台位置。

这正是肖风对影片潜主题的一次绝妙的呈现与注释。尽管田壮壮在“向边缘艺术寻找灵感”，尽管他的盗马贼们“突然在午门下摇滚起来”，但一如龙翔始终不是街头、立交桥上、午门下傲视历史的“摇滚青年”中的一个，田壮壮也始终不是一个秩序的反叛者；一如罗尔布之盗马、劫道只是为给庙堂献上丰厚的祭品，田壮壮（龙翔）的反叛只是要挣脱旧秩序绳捆索绑的束缚，获得自由——一种新的、更合理的秩序下的自由。他（他们）并不是要抛弃历史与传统，只是要为之添加一份新的、更具生机的内容。“历史感的消散”

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

正是历史进程的流露。因此，龙翔脱离了剧团，脱离了舞台，不是为了走上街头，而是为了寻找并重归舞台，一个新的、可以展示“我们的摇滚”的舞台，并将新舞台上的成功奉献给他深爱的、古典的圆圆。较之圆圆，他之于罗丹和小小，一如他之于街头一样遥远。于是，肖风的光，现实空间的舞台化，给出了这个龙翔渴求的舞台，并使他从未脱离舞台。

如果说在《弧光》、《摇滚青年》中，大块面的黑提供了一种神秘，一种消隐，一种古老世界的颓败与现代世界的质感，提供了一种简洁与白描风格；那么在《本命年》中，黑暗却成为一种莫名的威胁之所在。《本命年》(谢飞导演)讲述的是一个个人的故事，一个挣扎着新生的个人在新生的大都市生活中终于遭到毁灭的故事。于是，夜景中大块面的黑不仅呈现着一种恐怖，同时呈现着一种疏离、一种陌生、一种《轮回》(黄建新导演、赵非摄影)式的藏污纳垢与暴力威胁。它成了《本命年》的主部视觉主题。“阴影”成了现代城市的必要组成部分，死亡具有了宿命味道，就象李慧泉和方叉子在隐蔽的黑暗角落里做了案、杀了人，进了监狱；李慧泉也是在一个类似的情境中，遭劫并遭了致命一刀。——黑暗与阴影掩藏起现代城市中的一切丑恶：抢劫、凶杀、强奸、暴力。间或有一点点温馨、理解与友情，但永远在低调照明所构成的阴影的包围之中，并且最终会被黑暗吞噬掉。

肖风似乎喜欢用一种蓝灰色的冷调子写意。如果说在《弧光》中，那是一点迷惘而安祥的梦的色彩，在《摇滚青年》里是静谧的、即将消逝的过去；在《本命年》中，它却是伴随着李慧泉的一点蓝色的孤独。影片一开始，李慧泉重归正常世界的那个清冷的早晨，一切就都浸在一种低沉阴郁的暗蓝色调中。从那条小街、那条胡同，到他那间“一年多没人住”的小屋：光是蓝的，烟是蓝的，似乎空气都是蓝的。当李慧泉推门而进时，一道蓝光首先闯入；当他无聊地从破烂家什中翻出一支皱皱巴巴的纸烟点燃时，一缕蓝烟在空中

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

飘散，肖风用他的大面积的黑衬托、包围、对比着这小面积的蓝，便写出了在这空荡荡的房间里，在这一片昏暗中的蓝色的孤独。又一个夜晚，窗外欢声笑语，屋内李慧泉独自斜倚在黑暗中，只有一抹蓝光在他脸上和右臂上勾出一道皎洁如月的轮廓，似乎是要给予这颗孤独的灵魂一点温情与抚慰，摄影机沿着这道美丽的轮廓线，缓缓地由侧而正，向他贴近，使观众在无言中与之认同。

但这蓝色的光并非永远这样温情，当它被曝光过度、泛出刺眼的白光时，便具有了另一种情绪。当最后一点温情和友谊被小歌星赵雅秋拒绝之后，李慧泉离开有光、有色、有人群的酒吧，乘上一辆计程车，奔着"哪儿热闹去哪儿"的目的在城中游荡。在黑暗的包围之中，只有车窗外掠过的灯光，偶尔透过车窗扫在他绝望的脸上，刺目、曝光过度、失去了层次的、泛白的蓝光，与它短暂而强烈的闪现，形成一种心理冲击。在这闪闪的亮光中，一滴孤独的眼泪从墨镜的遮掩下流淌下来。黑的夜，苍白的蓝光。

他去那顶热闹的戏台看戏。可他是这世界的旁观者，台上演着的，是如此荒唐；台下笑着的，他毫无共鸣；躲在黑暗里拥抱接吻的，他感到莫名其妙；抓住他搜身抢劫的，他以为只是玩笑。或许，象蓝色永远伴随着他，他命中注定摆脱不了孤独。或许，影片序幕与结尾是一种象征：开始，他是从过街桥下的黑暗走向人群，走向光明，就象从墓穴来到人世，最后，他又从黑暗里走向有灯光，有人群涌来的地方，但这次是走向死亡。光在远景外编织成一个远离他的虚幻世界，可望而不可及。那是一个舞台，或许该是人生的舞台，他挣扎着进入的生命舞台，可灯光熄灭了，生活对他来说不再存在了。他终是倒在无人的观众席里。风卷着残破的纸片，象祭奠死者的纸钱，镜头缓缓拉开，犹如一缕无奈的悲悯。

三

作为有风格的电影画家，肖风不仅贡献给中国银幕一种光的

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

速写一白描；而且贡献了一种极为独特的人物肖像“绘法”。如果说《弧光》是肖风与张军钊长期的稳定合作中又一次通力拼搏，那么也正是在这部影片中，肖风开始尝试以顶光、底光为主要光源方向的、非常规光组合的照明方法，并使之成为肖风风格的一部。

照传统规范，顶光或底光照明效果属于一种特殊的效果光，除非有意识地追求或制造某种戏剧性效果——贬斥或恐怖，很少用作场景的基本照明，在人物照明中尤其忌讳。在《一个和八个》中，肖风和张艺谋曾用底光光效创造了刑前审讯时“动荡不安的气氛”与锄奸队长“判处王金死刑前的紊乱心情”。但此后，这种特殊光效却被肖风用作一般场景的基本的光线构成方法，用作人物的基本塑型光，将这种顶光或底光甚至夹光效果发展成为一种“常规”照明方法，创造了一种新的美感之源。

这种不寻常的照明方法的确立，隐含了肖风的多重努力。他在审美意义上，一反常规的审美取向，超越纪实美学对物质现实的外在真实的追求，而走向感觉的真实，语言的真实。他为这种非常规光效找到了一个恰到好处的度，变这种照明方法为创造美的方式。这种反传统的照明风格成了颇具肖风色彩的电影修辞格，它暴露了传统的布光方式（全光）的造作与人工化，暗示着传统的影象世界中完美的视觉表象并非自然的呈现，而是某种负荷着特定意识形态功能的陈俗滥套。肖风的非常规光照明打破了人们对虚幻的表象世界的迷恋，为第五代所重建的审美之维添加了新的一部，并将这种特殊光效常规化、自然化。他在《弧光》中的光线造型在打破银幕上传统的视觉幻象、创造美的同时，用光与影传达出了影片本文所特有的语义内涵。

在精神病院，他让画面亮部曝光过度，在一片凄凉的惨白中跃动着阴影与光斑。在景唤家，他把窗外处理成一种朦胧的蓝灰色调，而让屋内浸在昏暗中。而在景唤出院治疗来到谢霓家的那个晚上，他让低悬的吊灯将光投在桌面上，使阴影吞没了环境，作为背

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

景的墙壁几乎吃不到光，只有那扇五彩镶嵌玻璃在黑暗中闪着神秘的光。人物都处于强硬的低角度的光照之下，与环境形成强烈反差。摄影机缓缓地摇拍整个场景中每一个人物。在变幻的光效之中，运动非但没有传达出一种中秋夜的温情或亲密，相反地为场景中添加了一种幽闭恐惧的味道。

如果说现代艺术在某种意义上正是丑学成为美学，现代艺术正是要在传统的"丑"、"丑恶"中发现一种惊心动魄的美；而现代艺术的另一特征便是为其不能为，践踏禁令与规范；那么肖风始自《弧光》的人物照明方法，正是肖风这种突破围栏、由丑及美的努力。它为影片赋予了一种现代风格。这种夹光光效、低角度照明将人物置于一种变幻不定的心理氛围之中，强硬的顶光与底光常常在女演员的眼窝与鼻弯处投下浓重的阴影，只有白得刺眼的鼻尖裸露在光照之中。这无疑是一幅丑陋的肖像，同时却如同骤然揭去假面，裸露出人物怪影幢幢的阴暗心灵。

但是这种光效绝非刻意追求戏剧性效果，而是作为叙事空间中正常、自然的存在，变幻中的光影结构隐隐传达出一点异常的感觉。光并不在所谓的正常人与疯子之间做出价值判断，它可以使景唤那似乎呆滞的面容隐含着一种灵性的美，也可以使谢霓那张美丽、悦目的脸带有一种偏执狂的味道。

在这部影片中，肖风在他以顶光和底光为基本光影结构的人物光中，加入了色光照明，以绿色和紫色为主，间或混合着红、蓝、黄。但这种色光绝不是《水手奎莱尔》中那种性质的色光，在《水手奎莱尔》中，超常的红色色光充塞着整个影象空间，象征着地狱里的"末日审判"，象征着"颓废的欧洲"，人物脸上红、蓝色光的叠加，指称着欲望，也指称着压抑，因为那是一种肮脏而饱和的青紫。但是在《弧光》中，肖风的色光却是极有节制的，他将各种色光削弱到一种极不饱和的程度，浅淡的几乎不为人觉察。在《弧光》的许多场景中，绿色和紫色的光从人物两侧分别淡淡地投射在人物的面颊

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

上，并且同样无区别地应用于谢霓、景唤、柳楷身上。这在无言中再次将叙事空间与真实隔绝开来，为影片赋予一种含蓄的超现实味道，一种不宁的、非人情的美。如同丑陋的阴影、动荡的光效无区别地用于谢霓、景唤，色彩亦如此。它为疯子赋予了正常的意味，为正常人添加了一种疯子的躁动，它使"正常人"与"疯子"互相混同，使《弧光》的视觉语言直接触摸着现代艺术的主部主题：疯狂。如果说，疯狂是现代人、现代世界无可解脱的命运；那么如德鲁兹所言，疯人的世界却又不失于唯一的真实、美丽与解脱。

一个精神病科医生爱上了"无可教训"的疯人，那并不是一个十分新鲜的故事，但是肖风用他独特的光线处理赋予了影片一种独特的视觉表达，他如同外科医生运用手术刀一样，用光解剖着现代人异常的心态与灵魂。

肖风的光美而丰富，且传神。他使我们通过光与色彩感觉到并理解人物。如果说他《弧光》中用光剖析了病态社会里病态的人与病态的灵魂，那么在《本命年》里，他的光便成为了人物心理外化的一种修辞手段。李慧泉，是现代城市中一个孤独的游荡者，他以旁观者的身份看待世间的一切，体验这个他想进入而始终不得进入的社会。而他所面对的现代城市，喧嚣，动荡，嘈杂，是一个不断变化的存在，肖风用光写出了这变化的世界来衬托李慧泉的不变的孤独。

在这个喧嚣的城市，有一个小小的咖啡厅。在这个小小的咖啡厅里，有一个安静的角落。李慧泉一次偶然的机会在这里听到小歌星赵雅秋唱歌。整个环境浸在一片红光里，可赵雅秋却始终处于柔和的光线照明之中。逆光打透她头上的蝴蝶结，她的脸上一副纯真，明净，没有一块阴影，没有混乱的光斑，没有一点受环境(光)污染的痕迹。这是全片中赵雅秋最美的一个(组)镜头，也是李慧泉眼中、心中的赵雅秋。他似乎找回了童年的朋友与记忆。可相去不久，赵雅秋再出场时，已与前者判若两人。顶光从她头上直射下来，蓬

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r

松的头发与繁复造作的发饰在她脸上和袒露的前胸投下阴影。酒吧里闪动着杂乱的色光，在她身上胸上留下动荡和不宁。晃动的光影将她与环境连成一体，李慧泉心中的偶象已离他而去。当李慧泉怀着绝望的孤注一掷的心境再次去赵雅秋处听歌时，对身着黄裙、轻歌浅唱的赵雅秋的光效处理却几乎毫无特点。她在平光中雍容大方，她已充分适应了这对李慧泉说来永远隐没在黑暗中的社会。她已是一个成熟的女人。

在《本命年》中，点染着李慧泉的蓝色孤独的最温暖的乐句是他作为赵雅秋的护卫者，三次送她回家的段落。这也是肖风光之画的华彩段落。浓密、纯净的黑暗灌满幽深的小巷，背景处强烈的高光勾勒出相伴而行的双人剪影，凹凸不平的墙面、湿漉漉的砖石小路点点闪光，这是李慧泉生活岁月中唯一的一段梦，尽管不似景唤的弧光那段飘渺，却同样美如梦幻，脆如梦幻。它注定要破碎。最后一次，李慧泉独自推着自行车，在赵雅秋的闪亮的窗下徘徊，他整个隐在一片昏暗之中，忽然他骑上车向不可见的黑暗处凶狠地撞去。这时仍然纯净却沉重得多的黑暗的画面上，只有一缕清光反射在画右的一棵白杨树干上。如同被撕裂的一幅美丽的景片。李慧泉将那个白衣的小男孩扯到亮处，而他自己却始终未能进入光区。终于，他扛着自行车走进完全的黑暗。

或许我们能将肖风称之为"第五代"摄影师中的"鬼才"。他的成熟期的摄影，总流动着一种非语言的诗意，却是一种怪诞、奇异的诗意。作为第五代摄影师中年轻的佼佼者，他前面仍有着漫长的路与广阔的未来。电影摄影师虽不是乐队指挥，却无疑是钢琴协奏曲中的钢琴师，至少是乐队的第一小提琴手。而且更短的创作周期，更广的选择范围，更多的创作机会，或许正是电影摄影师的幸运。我们希望肖风的路继续延伸。也许会再度峰回路转，但无论以野花、残桩、沼泽为标志，路，毕竟是人走出来的。"电影是年轻的艺术，也是年轻人的艺术"。

责任编辑　何绍伟　杨　妮

© 1994-2011 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights r